

Что же мы получаем в итоге? Пройдя долгий и чрезвычайно сложный путь развития, боевые дальневосточные искусства в нашей стране доказали свою жизнеспособность и в процессе эволюции нашли верную дорогу. Миллионы людей, занимающиеся боевыми искусствами, в каждом, сменяющем друг друга поколении, постепенно начинают осознавать эти единоборства как неотъемлемую часть древней и самобытной японской культуры. Однако этот процесс имел и имеет тесную связь с причудливой трансформацией имиджа Японии в России. Начавшись как ответная реакция на образ «желтой опасности», он довольно быстро способствовал перерастанию его в образ «живописной Японии» и стал его частью. Затем, в результате политических коллизий, боевые искусства Будо на несколько десятилетий частично были оторваны от общего имиджа Японии, но не умерли окончательно, а продолжали существовать, подстраиваясь под условия социалистической действительности. На последнем этапе существования советского государства боевые искусства уже готовы были осознаваться как часть японской культуры и в своем секторе общественного мнения готовили положительное восприятие нового имиджа Японии, полностью раскрывшегося усилиями его модераторов после 1991 г. Активный всплеск интереса к Японии, последовавший после распада СССР и продолжающийся до сих пор, сопровождался не менее активным интересом к единоборствам, которые на частном уровне поддерживали позитивный имидж Японии в нашей стране, хотя японской стороной к этому и не прикладывались адекватно значимые усилия.

Наконец, на последнем этапе, свидетелями которого являемся мы с вами, с одной стороны, продолжается осознание Будо как части японской культуры и растет интерес к их духовной составляющей, с другой – по мере роста уровня жизни и общего укрепления позиций России на мировой арене, а также в связи с благоприятной внешнеэкономической обстановкой, крепнет осознание возможности относительно самостоятельного развития боевых искусств в нашей стране (по модели европейских стран и США). Созданный в июне 2005 г. по инициативе президента Путина Российский союз боевых искусств (РСБИ), возглавляемый обладателем второго дана айкидо экс-премьером и главой Росатома С. В. Кириенко и обладателем пятого дана каратэ министром природных ресурсов Ю. П. Трутневым, трактует боевые искусства как часть мировой культуры и источник приобщения к вечным ценностям человечества. Как и прежде, японских терминов в официальных документах встречается мало. Имидж боевых искусств продолжает гибко колебаться вместе с имиджевой политикой России, поддерживая ее и подтверждая изречение из апокрифического Евангелия: «Истина не пришла в мир обнаженной, но она пришла в символах и образах». Перефразируя Евангелие каноническое, в приложении к данной ситуации мы можем сказать: «И образ следовал за ним».

О формировании в Японии национальной композиторской школы (конец XIX – первая половина XX в.)

М. Ю. Дубровская

Овладение системой композиторского творчества европейской модели и формирование молодых национальных композиторских школ в музыкальных культурах Востока на рубеже XIX–XX вв. способствовали их динамичной интеграции в мировое музыкальное пространство. Актуальная проблема изучения процессов становления академического музыкального профессионализма в странах Евразии, в частности в Японии, вызвала появление ряда современных исследовательских направлений российского и международного, в том числе японского, музыковедения. Отечественная музыкальная японистика¹ приступила к разработке данной проблематики сравнительно недавно², так как назрела необходимость исследовать обстоятельства исторического развития самобытной японской композиторской школы, внушительность вклада которой в мировое музыкальное наследие бесспорна.

Широкое международное признание и авторитет национальная композиторская школа Японии получила после второй мировой войны. Далеко за пределами страны приобрели известность сочинения крупнейших композиторов Ямада Косаку, Мияги Митио, Такэмицу Тору, Дан Икума, Маюдзуми Тосиро, Миёси Акира, Морои Макото, Накада Ёсинао, Мацудайра Ёрицунэ, Акутагава Ясуси, Такахаси Юдзи и многих других. При этом довольно

¹ Начало российским исследованиям в области японской музыки было положено, как известно, только в середине 70-х годов XX в. В этот период в СССР динамично развивалось музыкальное востоковедение. За прошедшее время в его активе накопилось немало ценных и продуктивных разработок в исследовании японской музыки, в первую очередь, традиционной. Они нашли отражение в кандидатских диссертациях *В. И. Сасаури* (1975, Ленинград), *С. Б. Луиноса* (1984, Москва), *М. Ю. Дубровской* (1985, Москва), *М. В. Есиповой* (1988, Ташкент), *Е. В. Южаковой* (2002, Новосибирск), *Н. И. Чабовской* (2003, Новосибирск). Отечественное этномузыковедение, таким образом, внесло определенный вклад в обширный фонд фундаментальных исследований и публикаций в сфере традиционной японской музыки ученых Западной Европы, США и самой Японии, имеющий более чем столетнюю историю.

² Настоящая статья содержит некоторые результаты исследований автора последних лет, выполненных на кафедре этномузыковедения Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (см.: *Дубровская М. Ю.* Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку. – Автореф. дисс. докт. иск. – Новосибирск, 2005). Проблематика японского композиторского творчества на современном этапе нашла продолжение в работе аспирантки М. Ю. Дубровской – О. В. Жуковой (см.: *Жукова О. В.* Камерно-вокальное творчество Дан Икума (в контексте проблемы «композитор-фольклор»). – Автореф. дисс. канд. иск. – Новосибирск, 2005).

многочисленные опубликованные работы японских, западноевропейских и американских музыковедов, посвященные академической композиторской музыке Японии, охватывают почти исключительно явления последнего полувекового периода. Напротив, насыщенная яркими событиями история зарождения и становления японской композиторской школы – конец XIX – первые десятилетия XX в. – долгое время пребывала в глубокой периферии научных исследований. Немаловажно, что именно этот период формирования национального композиторского творчества стал основополагающим для дальнейшей культурной стратегии Японии, в том числе для развития всего комплекса музыкальной культуры нового типа, включая сочинение музыки, ее интерпретацию, функционирование, систему музыкального образования и воспитания, мысль о музыке. В 10–30-е годы первыми японскими композиторами – Таки Рэнтаро, Ямада Косаку, Нобутоки Киёси, Хирота Рютаро, Накаяма Симпэй и другими – создавались сочинения, часто исполняемые и в наши дни. Характерные тенденции, откристаллизовавшиеся тогда в творчестве крупнейших японских композиторов первых поколений, послужили в ряде жанров определенным стилевым ориентиром на дальнейших этапах развития национального композиторского творчества.

Историко-культурный опыт рассматриваемого периода в деле музыкального строительства и творчества, несомненно, заслуживал всестороннего комплексного исследования³, что и было впервые осуществлено автором статьи (результаты опубликованы в монографии, изданной при содействии Японского фонда⁴). Стало возможным определить ведущие тенденции развития музыкальной культуры Японии исследуемого исторического периода, установить истинное место в этих процессах конкретных композиторских фигур и сочинений⁵. С аналогичной целью был проанализирован и интерпретирован значительный объем научных и музыкально-публицистических трудов. Все они изданы в Японии и отсутствуют в российских библиотеках⁶,

³ Источниковедческая работа, проведенная автором в течение 1998–2001 гг. (в том числе по гранту Японского фонда) в крупнейших научных библиотеках, музеях и архивах Японии (Токио, Нара, Киото, Йокогама, Саппоро) позволила выявить, осмыслить и систематизировать внушительный пласт музыкальных текстов, трудов японских ученых, архивных материалов, документов и фактических данных, не вводимых до этого времени в обиход российской науки.

⁴ Дубровская М. Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.). Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, Новосибирск, 2004.

⁵ Этому весьма способствовало изучение автором бытующих творческих традиций создания, преподавания, исполнения и популяризации в Японии национальной композиторской музыки первой половины XX в., сохраняемых выдающимися современными музыкантами – профессорами Дан Икума (1924–2001), Миямото Ёсики, Гото Нобуко, Тойода Томоко (Токио), Акита Мэгуми (Киото), Фудзита Митико, Такагаки Юкико, Мибэ Акико, Амагай Хисако (Саппоро).

⁶ Во время ознакомления с данными материалами выявились факторы слабой изученности в Японии не только процессов формирования японской композиторской школы, но и творческой деятельности, наследия крупнейших представителей начальных этапов ее станов-

в том числе и те, которые принадлежат перу «японского Глинки» – Ямада Косаку (1886–1965)⁷.

Изучение японских публикаций, трактующих отдельные вопросы национального композиторского творчества, показало, что музыкознание Японии только на рубеже XX–XXI вв. приступило к основательной разработке этой фундаментальной проблематики современной национальной музыкальной культуры⁸. Недооценка в самой Японии и за ее пределами результатов деятельности пионеров японского композиторского профессионализма привела к явной диспропорции между реальными творческими достижениями японских композиторов первых поколений и теоретическим уровнем осмысления сделанного ими. Сложившаяся в международной музыковедческой японистике ситуация требовала пересмотра, реинтерпретации многих стереотипов, отстоявшихся не только в японском, но и в российском музыкознании⁹. В первую очередь это касается суждений о вненациональном характере композиторского творчества Японии в противовес традиционному музыкальному наследию, оцениваемому в качестве истинно-национальной японской музыки¹⁰. Сохраняет актуальность для японского музыкознания и проблема классификации типологических отличий двух систем музыкальной культуры и мышления (канонического и динамического типа) и связанные с этим вопросы интерпретации терминологии традиционного и нетрадиционного (композиторского) музыкального искусства¹¹.

Объем настоящей статьи заставляет автора ограничиться характеристикой лишь некоторых важных признаков процесса формирования и становления японской композиторской школы, которые персонифицированы в

ления. Большинство существующих трудов (не переведенных на русский и европейские языки) носят обзорный музыкально-исторический характер, содержание аккумулируется преимущественно в области архивно-изыскательской, а не аналитической. Следствием этого стало недостаточное осознание в Японии вплоть до конца XX в. реалий институирования в эпоху Мэйдзи новой системы музыкальной культуры европейского типа. Ситуация усугублялась методологической спорностью бытующих представлений, размытостью оценочных критериев.

⁷ Ямада Косаку. Косаку гаккува (Рассказы Косаку). Токио, 1935; Ямада Косаку. Косаку дзуйхицусю (Эссе Косаку). Токио, 1936; Ямада Косаку тэсаку дзэнсю (Полное собрание литературных сочинений Ямада Косаку). Токио, 2001.

⁸ См. об этом: Дан Икума. Ватаино нихон онгакуси: ибунка тоно дзан (Моя история японской музыки: встреча с другими культурами). Токио, 1999.

⁹ Показательно для дискуссионных позиций японского музыкознания, например, мнение о японской композиторской продукции рассматриваемого периода как о «кранних, несколько искусственных и эклектичных сочинениях». См.: Есипова М. В. К проблеме: японцы и русская музыкальная культура. – Сто лет русской культуры в Японии. М., 1989, с. 268.

¹⁰ Характерно, что подобного рода концепции встречаются вплоть до современного периода по всему географическому полю распространения молодых национальных композиторских школ, что обуславливает общеметодологическое значение этого вопроса.

¹¹ Отметим, что и в российском этномузыкальном знании – при всей общеизвестности принципиальных отличий двух названных систем – классификация их признаков остается предметом научных дискуссий, в частности, проблема осмысления системных отличий «авторства традиционного типа» от профессионального авторства композиторского типа.

творческой (сочинительской, публицистической) деятельности виднейших ее представителей периода конца XIX – первой половины XX вв. Программные позиции и творческие результаты основоположника японской композиторской школы – К. Ямада, его сподвижников – первых композиторов Японии, а также ряда теоретиков национального композиторского творчества рассматриваются автором в контексте главных тенденций социокультурного развития японского общества, отраженных в ведущих философско-мировоззренческих концепциях того времени.

Картина динамичных преобразований японской музыки, соотношенная с имеющейся информацией о процессах ускоренной модернизации, происходившей на рубеже XIX–XX вв. в других национальных музыкальных культурах Европы и Азии, позволяет существенно расширить и углубить базу данных современного музыкознания. Осознание с позиций историзма типологической универсальности ситуации в музыкальной культуре эпохи Мэйдзи, в условиях которой зародилась японская композиторская школа, следует коррелировать с пониманием того, что «японский путь» развития в сфере музыкальной культуры представляет собой во многом самобытное явление¹². Естественно, что на фоне осуществления Японией индустриального и постиндустриального развития без подрыва основ традиционной культуры японский пример такой «культурной модернизации» имеет огромное значение¹³.

В ходе выявления и описания внутренней логики становления национальной композиторской школы Японии автор настоящей статьи столкнулся с необходимостью разработки собственной концепции периодизации этих процессов, что было стимулировано отсутствием в литературе научно достоверных ее вариантов¹⁴. Избрание в качестве теоретического базиса

названной концепции наиболее универсальной российской классификации этапов становления молодых национальных композиторских школ (МНКШ) Востока¹⁵ было обусловлено формированием японской композиторской школы в контексте преимущественно монодийной традиционной культуры. В соответствии с предлагаемой концепцией периодизации *первый период* становления японской МНКШ ограничивается временем с конца 70-х годов XIX в. до конца 30-х годов XX в. и подразделяется на три этапа.

Типологически с *начальным этапом* условно соотносится время 70 – 80-х годов XIX в., т. е. старт преобразований эпохи Мэйдзи, когда композиторской деятельностью здесь занимались преимущественно иностранные музыканты (европейские и американские), что вполне соответствует общей типологии процесса развития МНКШ. Специфика японского пути, на наш взгляд, заключается в том, что зарубежные музыканты, проживавшие и работавшие в Японии в последнюю четверть XIX в.¹⁶, ограничивались сочинением военной, придворной (государственный гимн, марши), популярной и детской (школьной) музыки, а также обработками для фортепиано песенного фольклора. Они не пытались осваивать жанры крупной формы, характерные для аналогичного этапа в истории других молодых композиторских школ (например, Центральной Азии), – музыкальную драму и комедию, оперу, симфоническую поэму и сюиту. Эти жанровые сферы в Японии появились только в первые десятилетия XX века в творчестве молодых национальных композиторов. Вместе с тем формирующееся на базе музыкального образования западного образца, освоенного к этому времени в Японии, новое музыкальное мышление стимулировало возникновение национальной творческой потенции композиторского типа.

Второй этап рассматриваемого периода формирования японской композиторской школы связан в первую очередь с деятельностью на рубеже XIX–XX вв. Таки Рэнтаро (1879–1903), одаренного выпускника «Токио онгаку гакко» – единственного в те годы специального музыкального учебного заведения западного типа – а также немногочисленных современных ему авторов: Коды Нобу, Адзума Кумэ, Ёсиса Оку, Кояма Сакуносукэ, Окано Тэити, и др. Безусловно, высокое значение их творческой деятельности, в частности двух последних – композиторов-мелодистов¹⁷, черпающих выра-

течениях в японской вокальной музыке). – Онгаку. 1976, № 5, с. 61] не охватывала всего круга тенденций и авторских имен, с которыми неразрывно связано формирование японской композиторской школы (в особенности это касается начальных его этапов).

¹⁵ Разработана в начале 90-х годов М. Н. Дрожжиной на основе данных анализа возникновения национального композиторского творчества на базе монодийных культур независимых ныне государств Центральной Азии – в Казахстане, Узбекистане, Таджикистане, Кыргызстане, Туркменистане. См.: *Дрожжина М.* Молодые композиторские школы и проблема периферии в культуре. – Периферия в культуре. Материалы международной конференции (апрель 1993). Новосибирск, 1994, с. 38–44.

¹⁶ Дж. У. Фентон, Ф. Эккерт, Г. Хейдрих, Р. фон Кебер, А. Юнкер, Р. Диттрих, Н. Пери и др.

¹⁷ Профессиональный профиль (тип авторства) ряда творцов этого поколения (С. Кояма, Т. Окано) требует отдельного рассмотрения, так как большинство их сочинений, представ-

¹² Описание параметров становления японской композиторской школы в амбивалентном единстве специфически-японского и типически-всеобщего, отличающем всю японскую культуру рассматриваемого периода, производится в опоре на идеи Т. П. Григорьевой, Л. Д. Гришелевой, Е. Л. Катасоновой, Е. А. Лисицыной, А. Н. Мещерякова, Н. И. Чегодарь, А. А. Долина, а также А. Е. Глушкиной, Л. М. Ермаковой, И. П. Кожевниковой, Э. Б. Саблиной, А. Р. Садовой, Е. Л. Скворцовой, и др. Для классификации ведущих явлений музыкально-исторического процесса Японии методологически важными были разработки отечественных японоведов Э. В. и В. Э. Молодяковых в сфере исторической науки и политологии, в частности, определенная Э. В. Молодяковой «мэйдзийская модель развития» Японии (см.: *Молодякова Э. В.* Мэйдзийская модель развития. – Размышления о японской истории. М., 1996), а также анализ Г. Е. Комаровским «государственного синто» в связи с общественно-политическими доктринами эпохи (см.: *Комаровский Г. Е.* Государственный синто. – Синто – путь японских богов, СПб., т. 1. 2002, с. 261–311). В рассмотрении официозных теорий «нихондзинрон», «нихон бунка рон» и «нихон онгаку рон», насаждавшихся в среде художественной интеллигенции в предвоенной Японии, полезными стали разработки М. Н. Корнилова. См.: *Корнилов М. Н.* О типологии японской культуры (японская культура в теориях «Нихондзин рон» и «Нихон бунка рон»). – Япония: культура и общество в эпоху научно-технической революции. М., 1985, с. 36–58.

¹³ *Катасонова Е. Л.* Японская культура: вековые традиции в контексте динамичной современности. – Япония 2000: консерватизм и традиционализм. М., 2000, с. 227.

¹⁴ Даже наиболее обоснованная среди разработок классификации «истории современной японской музыки» версия Кодзима Томико [см.: *Кодзима Томико.* Нихон какёку-но нагарэ (О

зительные средства из пестрого музыкального словаря эпохи Мэйдзи, чьи сочинения можно назвать «интонационным барометром времени».

Итак, в конце XIX – начале XX в. композиторы-японцы приступают к продуктивному творчеству. К творческим достижениям второго этапа формирования японской композиторской школы следует отнести: достаточное уверенное овладение Р. Таки основной палитрой выразительных средств мажоро-минорной системы, использование им лексики классического и романтического стилей европейской музыки; продолжение и художественное развитие полученного в наследство от прежнего этапа жанра школьной песни – *сёка* (прежде всего, Р. Таки, а также Т. Окано, С. Кояма); практическое освоение новых жанров и форм европейского композиторского творчества: романса, песни (патриотической), вокального ансамбля *a capella*, фортепианной миниатюры – в наследии Р. Таки, сонаты – в творчестве Н. Кода. Р. Таки отработал подходы к преломлению в тематике вокальных сочинений ряда самобытных музыкально-языковых средств для достижения национальной характерности музыки; ввел в вербальную текстовую основу песен и романсов современную первоклассную поэзию (Дои Бансуй, Ёсано Акио и др.).

Все это означает, что система композиторского творчества, первоначально генерированная в Японии преподавательским трудом и концертными выступлениями многочисленных иностранных музыкантов, постепенно «вросла» в местную среду. К концу XIX в. в музыкальной культуре страны появилась абсолютно новая для традиционной художественной ментальности творческая фигура композитора, который по своему предназначению являлся сторонником иного музыкального мышления. Р. Таки стал первым наиболее крупным художником именно нетрадиционной сферы музыкальной культуры Мэйдзи, в чем заключается судьбоносная функция этого композитора в истории музыкальной культуры.

Опыт, накопленный в сфере сочинительской деятельности в эпоху Мэйдзи, явился базисом для дальнейшего пути развития композиторской школы. *Третий этап* начального периода ее становления, условно продолжавшийся с конца 10-х до 30-х годов, ознаменован активной творческой работой плеяды национальных композиторов приблизительно одного поколения из числа выпускников «Токио онгаку гакко»: К. Ямада, Комацу Косукэ (1884–1966), Мотоори Нагаё (1886–1945), Янада Тэй (1886–1959), Нобутоки Киёси (1887–1965), Накаяма Симпэй (1887–1952), Фудзии Киёми (1889–1944), Нарита Тамэдзо (1893–1945), Хирота Рютаро (1895–1952), Хасимото Кунихико (1904–1949).

ляющих собой школьные песни, были написаны только в виде мелодий к поэтическим текстам; познания этих авторов были ограничены, они не владели средствами гармонического письма. В настоящей статье эти авторы – до специального рассмотрения данного явления – именуются принятым в отечественном (советском) музыковедении понятием «композитор-мелодист», при всей условности и схематичности последнего.

В творческой манере каждого из них чувствуется определенная степень своеобразия, сочинения большинства композиторов свидетельствуют о достойной профессиональной оснащенности. Вместе с тем для этого этапа характерно определенное нивелирование индивидуальности композиторских стилей, что вообще типично для начальных этапов становления МНКШ. Знаком новой эпохи воспринимаются явные черты индивидуального стиля, которыми, как показали результаты исследований автора, отличалось творчество общепризнанного лидера этого поколения – Ямада Косаку.

В этом плане принципиально важно осознать весомость его творческих достижений, особенно выдающийся уровень работы К. Ямада в жанрах музыки со словом (романс, опера), что связано не только с редкой его одаренностью и высоким профессионализмом, но и вокальной природой таланта японского мастера. Так, в излюбленных им жанрах вокальной музыки (чрезвычайно популярной в Японии и в наши дни) Ямада ассимилировал большинство жанровых типов романса, существовавших к его времени в мировом (в том числе, российском) композиторском наследии. Его *стилевой плюрализм* – наличие в произведениях признаков различных музыкальных стилей и творческих направлений почти трехвекового периода развития европейской музыкальной культуры – сочетался с преломлением национальных музыкальных традиций. Убедительным было воплощение композитором в вокальной миниатюре элементов образного содержания и эмоциональной атмосферы, типичных для художественной японской традиции. Перспективны и во многом уникальны разработки композитора в сфере претворения в вокальное мелосе интонационности японской поэтической и современной разговорной речи.

В творческой лаборатории Ямада происходила адаптация японской ладоинтонационности в мелосе, в первую очередь вокальном, и в целом, в структуре музыкальной вертикали (метод интеграции). Здесь постигались ранее неведомые композиторскому творчеству закономерности традиционного музыкального мышления: ладовые, ритмо-синтаксические, фактурные, формообразующие. Как основа национально-характерного в наследии Ямада Косаку стилеобразующие факторы этого рода относятся к числу выдающихся достижений его творческого почерка, внесших значительный вклад в строительство национально-самобытного стиля композиторской школы. Показательно при этом, что самым важным для композитора, как можно судить на основании анализа композиторского и музыкально-критического наследия Ямада Косаку, было претворение черт национального мировосприятия, характера, того несказанного, что определяется понятием «*мудо*».

Наследие композиторов «ямадовского круга»¹⁸ демонстрирует ряд общих тенденций: сходство мировоззренческих и творческих установок в

¹⁸ Композиторов поколения Ямада Косаку – К. Комацу, Т. Янада, К. Фудзии, Н. Мотоори, Р. Хирота, Н. Тамэдзо, К. Нобутоки, С. Накаяма, К. Хасимото – автор условно объединяет

представлениях о направленности развития национального композиторского творчества; осознанное стремление к отражению и преломлению в мелосе и гармонической фактуре элементов ладовой, интонационно-ритмической и фактурной характеристики японского музыкального фольклора; определенное подобие в использовании ими средств музыкальной выразительности и стилистики.

К самобытным тенденциям развития национальной композиторской школы в Японии следует отнести приоритет в творчестве композиторов «ямадовского круга» жанров романса и песни (*сокёку минъё*), в первую очередь детской, школьной (*доё*), что явилось в определенном смысле «мостиком» между старым и новым типами творчества, а также психологизированной вокальной миниатюры (*какёку*). В качестве второго, не менее важного фактора жанровой самобытности выступает интенсивное развитие сферы фортепианной музыки. Это, как и третий фактор, – активная разработка жанра симфонической поэмы, подчеркнем, вне сопряжения с жанровым симфонизмом, следует считать личным вкладом Ямада Косаку в национальную музыкальную классику и результатом воздействия наследия А. Н. Скрябина¹⁹.

Обобщая многообразные подходы в сфере интерпретации национально-самобытного в музыкальном языке сочинений К. Ямада, Р. Таки и девяти композиторов «ямадовского круга», удалось условно выделить внушительный ряд более или менее общих принципов²⁰. Сама множественность этих приемов доказывает безусловное наличие широкого спектра подходов в претворении национально-самобытного в японском композиторском творчестве уже в первый период его развития. Значителен творческий вклад «ямадовского круга» в формирование национального композиторского стиля. Бесспорна здесь лидирующая функция К. Ямада, использовавшего абсолютное большинство доступных первым японским композиторам средств воплощения национального японского колорита. Более того, насколько можно судить, К. Ямада в свое время оказался единственным японским композитором, который разработал некоторые уникальные в свое время и перспективные в будущем композиторском творчестве подходы.

Подчеркнем, что выявленные нами характеристики национально-самобытного опровергают точку зрения о «западности», ненациональности музыки первых японских композиторов, а наличие в творчестве выдающихся их представителей – К. Ямада, К. Фудзии, К. Нобутоки – признаков

понятием «ямадовский круг», что обусловлено не только единым местом получения ими музыкального образования, но, что важно, сходными целями, задачами, тематикой, жанрово-стилистическими и музыкально-языковыми чертами их творчества.

¹⁹ О воздействии на творчество первых японских композиторов русской композиторской школы см.: *Дубровская М. Ю.* Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.).

²⁰ См. об этом: *Дубровская М. Ю.* Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямада Косаку, с. 51–53.

индивидуального авторского стиля дает основание критически отнестись к мнению об эклектичности этих сочинений.

К 40-м годам в музыкальной культуре Японии завершился первый крупный период процесса формирования национальной композиторской школы. Начинается *второй крупный период* развития композиторской школы Японии. В это время наряду с ранее названными авторами работают молодые композиторы Киёсэ Ясудзи, Мацудайра Ёрицунэ, Морои Сабуро, Огура Ро, Томодзиро Икэноути и многие другие.

К наиболее важным тенденциям нового периода следует отнести поляризацию идейно-творческих убеждений деятелей музыкального искусства в связи с общественно-политической обстановкой военной и послевоенной Японии; обновление тематики и образности композиторского творчества в связи с изменившейся художественной ситуацией и общим усилением патриотических настроений в стране; создание многочисленных группировок новых композиторских сил по принципу идейной и творческой общности, а также дружеских связей. Элементы традиций национальных композиторских школ Европы нашли претворение в творчестве многих молодых японских композиторов, обучавшихся за границей; значительно увеличилась амплитуда интерпретируемых ими музыкальных стилей, новейших техник композиторского письма. Происходило жанровое обогащение творчества, в основном, в пользу инструментализма (симфонизма) и оперы; углублялась работа молодых композиторов с фольклорным наследием Японии.

Обратим внимание на отдельную, не разработанную японским музыковедением теоретическую проблему – влияние на формирование национального композиторского творчества песенной культуры японского города эпохи Мэйдзи. Последняя в силу ряда особенных черт своей структуры явилась благоприятным фоном для внедрения в ее контекст собственно европейских форм и моделей музыкальной культуры: основ музыкального образования – общего и специального, концертного и бытового музицирования, музыкально-театральных акций, нотоиздательской деятельности и т. д. Функционирование данных институтов имело большое историческое значение для зарождения и дальнейшего развития в стране системы композиторского творчества.

Традиционная музыкальная культура эпохи Мэйдзи представляла собой явление переходного времени, отражая всю сложность, пестроту и многоплановость своего времени. Здесь наряду с функционировавшими древними фольклорными и профессиональными средневековыми традициями появились новые жанры, формы и музыкально-языковые средства как следствие влияния евро-американской музыкальной культуры, проникавшей в страну. Они составили специфический слой произведений, внесших в японскую музыкальную жизнь дыхание новых тем, образов и звучаний. Историческая функция этого явления – внедрение в обиход музыкального творчества и исполнительства японцев нового музыкального мышления. Не осталась без изменения и наиболее консервативная часть музыкальной культуры – про-

фессиональная традиционная музыка, где зародились новые для нее тенденции концертизации и модернизации (примером служит развитие к концу Мэйдзи вокально-инструментального жанра *нагаута*).

Отдельный теоретический вопрос представляет взаимодействие в период Мэйдзи двух типов музыкальной культуры – канонической и динамической. В соответствии с официальным курсом правительства Японии традиционная культура страны выполняла в тот период функцию экспериментальной среды для отработки путей взаимодействия с культурой нетрадиционной – заимствованной. Подобная ситуация в полной мере характеризует и музыкальную культуру страны, сказавшись, в частности, на формировании и становлении национальной композиторской школы.

Анализ суждений японских ученых, касающийся этой фундаментальной проблематики музыкальной культуры эпохи Мэйдзи, доказывает появление в последние годы попыток классификаций, в некоторых положениях сходных с российской систематикой явлений распространения музыкальной культуры европейского типа. В их ряду выделяется концепция Цукихара Асуко²¹, достаточно адекватная мэйдзийской музыкально-культурной ситуации, в частности обоснование ученым двух исторически сложившихся типов освоения японцами новой музыкальной деятельности. Исследователь считает «укрепление западноевропейской музыки в современную эпоху одной из новых формирующихся форм музыкальной деятельности типа *гайрайонгаку дзюёкэй*»²². Показательны и другие определения, выработанные японскими музыковедами в результате научных дискуссий по вопросу соотношения традиционной японской и «заимствованной» музыки, который является принципиальным для уяснения характера национального музыкального искусства эпохи Мэйдзи: Ёсикава Хидэфуми – «*нихон онгаку-но хэйрэнзутэи хаттэн*» («параллельное развитие в японской музыке»), Ёкомити Марио – «*хэйдзонсэй*» («совместное существование»), Кодзима Томио – «*дзюсосэйхэйдзонсэй*» («сосуществование развития и накопления»). Доводы Куросава Такатоми²³ говорят в пользу того, что «эпоха перемен» в музыкальной культуре Японии затронула и систему традиционного искусства, стимулировав в ней возникновение соответствующих новых тенденций как на уровне собственно творчества, так и исполнительства.

²¹ Ее ядро – обобщающее понятие *онгаку кацудо* (корреспондирующее с разработанной в русле российской науки о музыке триадой «творчество – исполнение – восприятие»), которое представляется японским исследователем в виде «звеньев цепи: творчество – исполнение – наслаждение». См.: Цукихара Асуко. Дзюкисэки но нихон ни окэру сэй онгаку-но дзюё (Восприятие европейской музыки в XIX в. в Японии). Токио, 1993, с. 3–11.

²² Согласно Цукихара Асуко *гайрайонгаку дзюёкэй* («тип восприятия иностранной музыки») проявляется в ситуации адаптации на почве национальной культуры музыкального пласта иностранного происхождения (например, музыки *гагаку*) в отличие от *наидзай гэйдзюцу-ка гата* («тип формирования искусства внутри уже существующего»), который имеет место в случае формирования нового искусства на отечественной почве (*ногаку*). См.: там же, с. 8.

²³ См.: Куросава Такатоми. Нихон-но ёгаку-но ёакэ (Рассвет европейской музыки в Японии). – Киккан хогаку. 1975, № 4, 56–59.

Вместе с тем здесь проявились различия методологических подходов российского и японского музыковедения к классификации явлений традиционного и нетрадиционного типа культур. Так, в рассуждениях японских ученых неправомерно опускается принадлежность заимствованной в конце XIX в. музыкальной системы композиторского творчества европейского генезиса к кардинально иному типу музыкального мышления – нетрадиционному. Выпадает из зоны внимания японских исследователей также фактор стадийного различия сравниваемых явлений, который и объясняет наличие совершенно новой ситуации в рассматриваемый период. Поскольку в эпоху Мэйдзи национальной культуре пришлось усваивать и адаптировать не другую этнокультуру традиционного типа (как это происходило в истории страны в прежние времена), а принципиально иную культурную модель нетрадиционного образца, чему исторических прецедентов не имелось, закономерен вывод, что столь фундаментального потрясения национальной художественной традиции, как в исследуемый период, японской культуре, в частности, музыкальной, не приходилось испытывать за всю историю ее существования.

Широко бытует в среде современных японских музыковедов и находит воплощение в концепции учебных курсов истории отечественной музыки следующая специфическая классификация явлений заимствования «западной музыки» в культуре эпохи Мэйдзи²⁴. Согласно ей европейская музыка в этот период осваивалась в стране посредством деятельности религиозных миссионеров-музыкантов; труда иностранных преподавателей музыки; реформы образования, в первую очередь, школьного²⁵; творчества первых национальных композиторов. Однако сведение всего многообразия методов институализации новой системы музыкальной культуры к обозначенным «четырем способам» при чрезмерной упрощенности и схематизации страдает также неверной расстановкой исторических факторов по принципу их значимости. Данный подход не отражает руководящей роли государственной политики Мэйдзи в сфере искусства, а также черт традиционного японского менталитета, обеспечивших успешность проведенных сверху реформ. Кроме того, три первых «способа» по отношению к четвертому, знаменующему событие столь заметного исторического значения как акт формирования и становления национальной композиторской школы, выступают в качестве лишь некоторых его непосредственных предпосылок.

²⁴ См. об этом, например: Кинэя Масакуни. Мэйдзи Тайсё хогаку саккёку кацудо (Деятельность японских композиторов в периоды Мэйдзи и Тайсё). – Киккан хогаку. 1975, № 4, с. 33.

²⁵ Принимая во внимание содержащиеся в отечественной литературе многочисленные неточности относительно существа и значимости модернизации системы музыкального образования в общеобразовательных школах Японии, особенно в аспекте деятельности выдающегося просветителя Идзава Сюдзи (1851–1917), автор в монографии уделяет этому вопросу отдельное внимание. См.: Дубровская М. Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.), с. 53–59.

Подчеркнем, что жанр мэйдзийской школьной/детской песни *сёка*, в недрах которого практически произошло вызревание новой системы японского композиторского творчества, имел принципиальное значение в этом процессе. *Сёка* может считаться первым в истории японской музыки жанром композиторской песни. Факт зарождения композиторского творчества на базе жанра детской песни был обусловлен наибольшей актуальностью и востребованностью именно данного жанрового объекта, детерминированного социокультурными факторами того времени.

Результаты анализа творчества в жанре *сёка*, в частности Т. Окано и Р. Таки опровергают бытующую в литературе позицию об отсутствии развития в сфере *сёка*. Напротив, выявляется довольно интенсивная эволюция жанра, в котором уже в эпоху Мэйдзи создавались сочинения авторов нового типа – композиторов-мелодистов С. Кояма, Т. Окано и др., и, наконец, знаменитые песни Р. Таки. Это опровергает суждение У. Мольма, что «такая школьная подготовка не дала никаких творческих плодов в музыке периода Мэйдзи»²⁶.

Культурно-исторические и мировоззренческие предпосылки к формированию японской композиторской школы в эпоху Мэйдзи еще не нашли должной оценки со стороны международного музыкознания. Среди них следует подчеркнуть следующие факторы, известные российскому японоведению: имманентная приверженность японцев к эволюционному, а не революционному типу развития, в рамках которого был выработан высокий уровень адаптации и выживаемости традиционного; консолидация усилий всей нации по овладению суммой западных знаний и технологий, в частности, в сфере художественной культуры; своевременно реализованные методы национальной политики, направленные на восстановление самооценки деятелей национальной культуры; знаменитый прагматизм японцев, позволивший этому народу воспринимать все «нововведения, которые они считали нужными, не поступаясь традиционными ценностями»²⁷; органически присущее национальному характеру японцев чувство воодушевленного патриотизма.

Биографии композиторов Н. Кода, Р. Таки, К. Ямада, К. Нобутоки, Т. Нарита, Р. Хирота и другие убедительно иллюстрируют ментальные причины успешности модернизации в сфере музыкальной культуры Японии. Так, в детские годы на художественное становление К. Ямада и К. Нобутоки оказали воздействие родственники – христианские миссионеры. Факты юности Н. Кода, Р. Таки, К. Ямада и других отражают массовое стремление молодежи к обучению в школах иностранных языков и энтузиазм, с которым молодая Япония поддерживала практику ежегодной отправки сотен студентов (и в их числе музыкантов) для получения образования за

рубеж, а по возвращении стремилась применить полученные знания на практике и т. д.

Итак, в культуре эпохи Мэйдзи на фоне традиционного музыкального искусства, обладавшего собственными механизмами коммуникации (система *измото сэйдо*), произрастали слагаемые заимствуемой системы композиторского творчества европейской ориентации с соответствующими институтами, формами создания и бытования музыки. В то же время внедрение интернациональной модели музыкальной культуры в японскую осложнялось естественной в такой ситуации охранительной тенденцией, обостренной «островным менталитетом» японцев, а также известной инерционностью и склонностью к стереотипам мышления. Закомплексованность в результате потрясения мощным величием мирового музыкального наследия сочеталась с ущемлением присущего японцам патриотизма²⁸.

Современники неоднозначно оценивали происходивший в эпоху Мэйдзи перелом в национальном музыкальном сознании, когда имело место активное размежевание традиционного и нетрадиционного в художественной культуре (оппозиции *гэйдо* – *гэйдзюцу* в искусстве, *хогаку* – *онгаку* в музыке). Успешное проведение модернизации японской музыкальной культуры не исключало «перекосов», во многом типологически обусловленных. Весомым подтверждением этого тезиса является факт «тотальной монополизации» европейскими институтами форм и методов официального музыкального образования в стране, явление, которое как данность констатируют в наше время японские музыковеды, вполне обоснованно датируя его начало мэйдзийской эпохой²⁹.

Постепенно процесс преобразований в культуре Мэйдзи привел к смене мировоззренческих установок по отношению к новациям в сфере музыки. Отражением этого стало понятие *саккёкука* (композитор), фактически воплощающее новый характер музыкального творчества, которое появилось в японском языке в эпоху Мэйдзи и бытует до настоящего времени.

Выделим ряд главенствующих мировоззренческих тенденций, зародившихся в эпоху Мэйдзи, которые, на наш взгляд, способствовали успеху дальнейших государственных преобразований в сфере музыкальной культуры³⁰. Это, в частности, теория «*Нихон бунка рон*» («теория японской культуры») и формула *вакон-ёсай* («японский дух – европейская наука»). При рассмотрении данных доктрин мэйдзийской общественной мысли в ракурсе первого из «двух уровней интереса – культурного и идеологического»³¹ выступает концентрация в них массированных призывов к сохранению

²⁸ См. об этом, например: *Кинэя Масакуни*. Мэйдзи Тайсё хогаку саккёку кацудо, с. 33.

²⁹ *Гиндзи Яманэ*. От сямисэна до додекафонии. – Советская культура. 09.11.1962; *Цукихара Асуко*. Дзюкиэски-но нихон ни окэру сё онгаку-но дзюэ, с. 3.

³⁰ Подробнее об этом см.: *Дубровская М. Ю.* Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.), с. 63–70.

³¹ *Корнилов М. Н.* О типологии японской культуры (японская культура в теориях «Нихондзин рон» и «Нихон бунка рон») – Япония: культура и общество в эпоху научно-технической революции. М., 1985, с. 37.

²⁶ *Malm W. P.* Modern Music in Miji Japan. – Tradition and Modernisation in Japanese Culture. Princeton, 1976, p. 275–276.

²⁷ История Японии: 1868–1998, М., т. 2, 1999, с. 83.

в новых исторических условиях национального своеобразия культуры. Это, по сути, корреспондирует с магистральной целью формирующейся молодой композиторской школы, которая (как вытекает из теоретических разработок российских музыковедов) заключается в достижении национального своеобразия творчества.

Идеологической основой «*Нихон бунка рон*», ветвью которой стала программно важная для музыкального творчества теория «*Нихон онгаку рон*» (букв. теория о японской музыке), был пафос культурной исключительности Японии, явившийся следствием релятивистского подхода творцов этих теорий к пониманию культуры. Процесс вызревания в японском музыкознании концепции «*Нихон онгаку рон*» сопровождался интенсивными полемически заостренными дискуссиями по актуальной проблеме «японское – западное», проецируемой на национальное композиторское творчество. Этот ракурс следует считать собственно японской интерпретацией глобальной проблемы «национальное-универсальное», питающей современные музыковедческие исследования, проводящиеся, в частности, на постсоветском пространстве.

Музыковедческие труды Ямада Косаку, публиковавшиеся в издательствах начиная с 20-х по 50-е годы, положили начало теоретическому осмыслению в этой стране европейской музыки. Именно ему – основоположнику композиторской школы – выпала историческая миссия привлечь внимание музыкальной общественности к насущным проблемам национальной музыкальной культуры, заняться разработкой теоретических проблем композиции в 20-х – начале 30-х годов, когда в Японии еще не существовало научной музыкальной критики и публицистики. Статьи К. Ямада положили начало профессиональному обсуждению уже в начале 20-х годов ряда теоретических проблем, связанных с творчеством первых композиторов Японии (лишь часть их была в центре публичных дискуссий, происходивших в музыкальной прессе полтора десятилетия спустя). Самым положительным образом следует оценить практическую направленность основной массы музыкально-критических публикаций К. Ямада, стимулируемую соображениями общественной пользы.

Ямада-критик верно обосновывает объективные трудности современно-го ему отечественного композиторского творчества. Он поднимает чрезвычайно важный вопрос о профессиональной состоятельности большинства современных композиторов и исполнителей; определяет направления, пути, конкретные методы творческого развития национальной композиторской молодежи. Ямада привлекает внимание широкой общественности к бедственному положению институтов новой музыкальной системы в национальной культуре страны тех лет в целях изыскания реальной помощи от влиятельных лиц и кругов. Композитор пропагандирует среди широких масс любителей музыки эстетические и звуковые критерии новой музыкальной реальности – композиторского творчества европейской модели. Он пытается теоретически осмыслить традиционное музыкальное наследие японцев в контексте «европейской музыки»; утверждает приоритетность в современ-

ном композиторском творчестве жанров камерной вокальной миниатюры (*какёку, доё*) и др. Нравнодушный, но при этом объективный анализ современной ситуации в отечественном музыкальном искусстве помогал художнику-гражданину вскрывать истинные причины негативных черт этого процесса и приводил его к значимым для музыкальной общественности выводам.

В статьях К. Ямада много высказываний, касающихся русской музыки и советской музыкальной действительности, в частности о пользе распространения опыта работы российских композиторов с текстом и фольклором. Неоднократно встречаются апологетические суждения в адрес великих русских композиторов (например, Александра Скрябина) и исполнителей (Анны Павловой и многих других). Среди достижений российской композиторской культуры Ямада наиболее высоко оценивал национальную самобытность творчества. Как свидетельствует материал статей композитора 20-х – начала 30-х годов, под непосредственным воздействием советской музыкальной действительности у К. Ямада существенно углубились и расширились взгляды на направленность творческих исканий как собственных, так и соотечественников – коллег по композиторскому цеху.

Уже в начале 30-х годов К. Ямада смог осмыслить и обосновать необходимость обращения не только к фольклору, но и к жанрам традиционной профессиональной музыки, что свидетельствует о зрелости и методологической верности его мышления как композитора и музыковеда. Не менее продуктивными для композиторов, по нашему мнению, являются выводы К. Ямада по поводу большей близости полифонических, нежели гармонических средств композиторской работы к музыкальной организации жанров традиционного профессионального наследия Японии («музыки сямисэна» – *нагаута* и др.). В этом видится одно из подлинных его открытий, имеющее огромное значение в дальнейшем развитии сочинения музыки в Японии.

Итак, К. Ямада целенаправленно стремился к теоретическому анализу отечественного музыкального наследия – как композиторского, так и традиционного, т. е. выступал в качестве профессионального музыковеда. В результате работы, проделанной в этой сфере он, по-видимому, сам того не подозревая, пришел к умозаклучениям, намного опередившим его время и предвосхитившим позднейшие научные открытия музыкознания. Среди наиболее перспективных идей К. Ямада – интерес к проблеме освоения композиторами многоголосия, как известно, типологически присущей молодым национальным композиторским школам на первом этапе развития. Особое значение К. Ямада придавал работе над созданием как национально-почвенной мелодики, так и соответствующих принципов ее развития. И в данном случае он опередил свое время, предсказав многие позднейшие искания японских композиторов послевоенных поколений.

Рассмотрение программно важных публицистических и музыковедческих выступлений К. Ямада позволяет констатировать особую значимость их исторической роли в контексте становления японского музыкознания и музыкальной критики XX в., а также приоритет автора в постановке акту-

альных проблем современной ему национальной музыкальной культуры. Описанная сфера многогранной деятельности К. Ямада имела выдающееся значение для осознания музыкантами Японии оптимальных путей становления национальной композиторской школы.

Обсуждение музыкальной общественностью Японии этих фундаментальных проблем типологически закономерно произошло в период, когда проблематика дальнейшего развития национальной композиторской школы приобрела наибольшую актуальность – в конце 30-х годов. Поскольку тогда в Японии отсутствовали специальные музыковедческие труды, посвященные проблемам современной национальной музыкальной культуры, первичное теоретическое осмысление проблем творчества композиторов происходило в текущей музыкальной периодике. Примером служат публикации в 1936–1937 гг. в журнале «Онгаку хёрон», принадлежащие перу Фукаи Сиро, Хара Таро, Цудзии Соити, Ёритоё Иноуэ и Сабуро Сонобэ, в которых развернулась первая острая дискуссия по вопросам музыкального творчества современности, ознаменовавшая возникновение в стране профессиональной музыкальной критики.

В процессе этой дискуссии обсуждалось множество актуальных вопросов. Например, воспроизведение композиторами в своем творчестве элементов традиционной музыки и способы освоения ими европейской музыки, музыкальные стили и отображение современной реальности в сочинениях композиторов. Поднимались проблемы слушательского восприятия, взаимодействия традиций и современности и др. Это свидетельствует о том, что в 30-е годы музыкальная общественность переживала активный процесс осознания существования национальной музыкальной традиции в ее композиторской интерпретации.

В качестве особо полемичной и специфической дискутировалась проблема национальной музыки, персонифицированная как «музыка японского национализма» (*нихон кокуминсюги-но онгаку*) или «теория японизма в музыке» (*нихонсюгитэки онгакурон*). При всей недостаточности ее разработки в Японии в тот период, на что указывали участники дискуссии, сама постановка данной проблематики служит аргументацией наличия собственно идеологического подхода к освоению инокультурной модели в музыкальном развитии страны. Подобное заострение проблемы самобытности и национальной самостоятельности в искусстве, по-видимому, является результатом господства в общественной мысли предвоенной Японии крайне правой политической идеологии. Дискуссия свидетельствует о том, что уже в среде первых музыкальных критиков утверждалась идея о необходимости настаивать композиторов и читательскую аудиторию в духе патриотизма посредством культивирования тезиса о необходимости национально-самобытного творчества. Как и в других регионах Азии – в период становления национальных композиторских школ – в японской публицистике муссируется проблема «за и против наследия» в контексте попытки осознания национального и универсального; ставится проблема синтеза западных (европейских) и восточных (японских) элементов в произведениях национальных композиторов.

Итак, в музыкальной публицистике довоенной Японии содержится серьезное теоретическое рассмотрение насущных вопросов современной музыкальной жизни страны; произведен анализ духовного климата эпохи в контексте принципиально важных аспектов развития национального композиторского творчества. Результатом явилось общественное обсуждение ряда поистине животрепещущих проблем японской музыкальной культуры. Показательна зрелость многих программных рекомендаций, выработанных критиками в процессе этой продуктивной дискуссии, и адресованных современным композиторам. Эти рекомендации могли в определенной степени способствовать поискам оптимальных путей и методов сочинительской деятельности представителями национальной композиторской школы.

Проанализированные материалы подтверждают осознание первыми японскими композиторами остроты творческих проблем, в частности, связанных со спорностью оценки того, что считать авторским и как относиться к вопросу стилевых интерпретаций творческих манер зарубежных композиторов. Вместе с тем они же знаменуют наличие в публицистике того времени эмпирических попыток найти аналогии в зарубежном композиторском опыте, апеллируя к истории русской музыки.

Исследования автора подтверждают: развитие процесса письма в период становления композиторского творчества – приведшее к началу формирования его национального стиля – происходило в контексте широких интертекстуальных взаимодействий, и это было необходимым условием существования японской национальной композиторской школы.